

## HORACIO Y EL CLASICISMO DE BECQUER

PABLO A. CAVALLERO\*

Quizá a muchos resulte extraño que hagamos referencia a un 'clasicismo' de Bécquer o que pongamos en relación al poeta sevillano con el augusteo. Sin embargo, intentaremos demostrar aquí no sólo que Bécquer tenía mucho de clásico, sino también que el plantear su deuda hacia Horacio no es descabellado sino muy verosímil<sup>1</sup>.

---

\* UBA - CONICET

<sup>1</sup> No hemos hallado planteada una relación de dependencia entre Horacio y el clasicismo de Bécquer ni en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, vol. VI de su *Bibliografía hispano-latina clásica*. Madrid, CSIC, 1951, ni en el extracto que de él hizo GRANT SHOWERMAN, *Horace and his influence*. Boston, 1922, ni en las conferencias reunidas en *Orazio nella letteratura mondiale*. Roma, Istituto di studi romani, 1936, ni en la reseña que de esta publicación hizo M.R. LIDA, titulada también "Horacio en la literatura mundial", *RFH* 2 (1940), pp. 370-378, luego aparecida en *La tradición clásica en España*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 253-267, volumen en el que tampoco encontramos aquel planteo. Mientras que el trabajo de J. FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, "La formación literaria de Bécquer", *Revista bibliográfica y documental* IV (1950), pp. 77-99, sólo se ocupa del influjo de Alberto Lista y F. Rodríguez Zapata como maestros, y de autores románticos diversos (Zorrilla, Chateaubriand, Scott, Lamartine, Musset, 'Ossian') más Herrera, Schlegel a través de Böhl de Faber, y Heine a través de Sanz, Ferrán y otros, y mientras que el anterior artículo de J.M. MONNER SANS, "Las fuentes de las rimas becquerianas", *BAAL* XV-56 (1946), pp. 446-474, indica los mismos influjos, parece ser que tan sólo ISIDORO MUÑOZ VALLE señaló "La tradición clásica en la lírica de Bécquer", *Actas del II Congreso español de estudios clásicos*, Madrid, 1964, donde se afirma que su formación clásica puso límites a los desbordes típicos del romanticismo. Aunque Lida no se ocupa específicamente de Bécquer, es interesante entresacar de su reseña estas observaciones generales: "el siglo XVIII es el siglo de la razón, de la crítica, de la polémica, de la prosa: la *Epístola a los Pisonos* interesa más que *Diffugere nives*; la compenetración íntima con Horacio se encuentra en la prosa [...] Pero el 1700, siglo de la razón, es también el siglo de la sensibilidad, y Horacio, bajo cuyo nombre se ampara tradicionalmente el neoclasicismo, ejerce un influjo apenas menor en la expresión literaria de la sensibilidad prerromántica" (p. 374); al siglo XVIII le agradan "la variedad", "el tono de la conversación culta", "el divertido relato de peripecias externas", "los detalles menudos o bajos", el *Beatus ille* como "consideración teórica a lo Rousseau que opone la vida social a la vida natural" (p. 375); pero "el individualismo romántico, reflejado en su exigencia de historicismo y de color local, impone una nueva manera de abordar a Horacio, que cunde rápidamente en las literaturas no romances: la versión en metro antiguo, la versión 'arqueológica'" (pp. 375-376). Confrontemos estas ideas con la manera como Bécquer adoptó a Horacio. Concluido ya este trabajo pudimos consultar la obra de OSVALDO MAGNASCO *Odas de Horacio*. Buenos Aires, Imprenta de Obras J.A. Berra, 1893, quien en la introducción titulada "Horacio, sus odas", p. 33, compara la composición en que el poeta presenta la imagen del naufrago salvado (I 5) con el texto de

Los amigos de Bécquer nos aportan sobre este aspecto noticias interesantes. Narciso Campillo, por ejemplo, señala que Bécquer "Vacilando entre ambos [Horacio y Zorrilla, el clásico y el romántico], unas veces seguía las huellas del epicúreo cantor de Roma, valiéndose de las imágenes, alusiones y ornato mitológico, y otras adoptaba con admirable facilidad el estilo pintoresco, libre, incorrecto y desigual del poeta vallisoletano"<sup>2</sup>. Y Julio Nombela, otro amigo del poeta, también apunta que cuando residía Bécquer en la casa de su madrina, "fluctuando entre aquellos dos polos (Zorrilla y Horacio) vivió dos años casi sin salir de la casa de su protectora"<sup>3</sup>. Los datos biográficos de Bécquer nos dicen que en el Instituto de Segunda Enseñanza de Sevilla cursó Retórica y Poética con Francisco Rodríguez Zapata, un prerromántico<sup>4</sup>; podemos suponer que en ese curso seguramente entró en contacto teórico con las 'normas' clásicas o con los preceptistas neoclásicos. Más aún, cuando ya estudia pintura, se dedica también a la historia y al arte plástico, pero su pasión por Horacio le hace estudiar latín, pues hasta entonces lo había leído en la traducción del padre Urbano Campos<sup>5</sup>; dice Nombela que el tío del poeta, el pintor Joaquín Domínguez Bécquer, "juzgó no sin razón, que [Bécquer] debía aprender latín para leer en su propio idioma a los poetas del Lacio, costeó los gastos de esta enseñanza, y cuando nos conocimos, Bécquer, que seguía viviendo con su madrina, estaba dedicado por completo al estudio, no sólo del latín sino de la literatura clásica, de las obras didácticas de arte y al de la historia, cuyos dramáticos episodios le interesaban en extremo"<sup>6</sup>.

Estas lecturas y esta formación en la latinidad han de ser, seguramente, la justificación de aquellos poemas de adolescencia en los que Bécquer recurre a la forma clásica de la oda (*Oda a la muerte de don Alberto Lista*, *Oda a Quintana*, *Oda a la*

---

Bécquer:

¿Te embarcas? gritaban, y yo sonriendo  
les dije al pasar.

- Ha tiempo lo hice, por cierto que aún tengo  
la ropa en la playa tendida á secar.

(Agradezco al Prof. Alfredo Schroeder su indicación sobre la existencia y ubicación de este libro).

<sup>2</sup> Citado por GABRIEL CELAYA, *G.A. Bécquer*. Madrid, Júcar, 1972, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cf. JOSÉ PEDRO DÍAZ, 'Introducción' a Bécquer, *Rimas*. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos castellanos 158), 1975, p. XII.

<sup>5</sup> J.P. DÍAZ, *G.A. Bécquer. Vida y poesía*. Madrid, Gredos, 1964<sup>2</sup>, p. 23. La traducción de Campos, publicada en León en 1682, comprende todas las obras líricas de Horacio.

<sup>6</sup> Cf. CELAYA, *op. cit.*, p. 15.

señorita Lenona), a la mitología antigua (*¿Quién es la ninfa de inmortal belleza?, Céfito dulce que vagando alado*), a la imitación de Anacreonte (*Anacreóntica*), a la composición "en verso suelto, de corte horaciano"<sup>7</sup> que dedica a Campillo, al soneto de fuerte hipébaton "Homero cante a quien su lira Clío / le dio..."<sup>8</sup>, y al proyecto asentado en cuartillas juveniles, según las cuales pensaba escribir "*La hija del poeta* (tragedia griega, clásico-italiana)"<sup>9</sup>.

Sin embargo, parece que el influjo del clasicismo latino no se limitó en el poeta español a un primer impulso juvenil. Si hurgamos en las obras escritas pasados ya los veinte años, encontramos que los ecos de aquella educación permanecen sonoros. Así, por ejemplo, un artículo periodístico de *El contemporáneo* (21-VIII-1864) se titula "Caso de ablativo (en, con, por, sin, de, sobre la inauguración de la línea completa del ferrocarril del Norte de España)". En la Carta I de *Desde mi celda*, compara el periódico con un "tonel que, como el de las Danaidas, siempre se le está echando original y siempre está vacío"<sup>10</sup>, referencia mitológica como la de la Carta VI, donde dice que las murallas "parecen obra de titanes"<sup>11</sup>. En la II señala: "Y no es precisamente porque se hayan agotado de tal modo mis ideas que [...] no pudiese topar con alguna y traerla, a ser preciso, por la oreja, como dómine de lugar a muchacho travieso"<sup>12</sup>, donde "dómine de lugar" puede entenderse como 'amo', 'dueño', 'patrón', si bien el editor anota que se llama 'dómine' al maestro o preceptor de gramática latina", a quien Bécquer parece tener muy presente. En la Carta III, cuando va a referirse a su juvenil deseo de fama e inmortalidad, dice: "mi imaginación estaba llena de esas risueñas *fábulas del mundo clásico*, y Rioja, en sus silvas a las flores; Herrera, en sus tiernas elegías, y todos mis cantores sevillanos, *dioses penates* de mi especial literatura, me hablaban de continuo del *Betis* majestuoso, el río de las *ninfas*, de las *náyades* y los poetas"<sup>13</sup>. En la IV, que ensalza la tradición nacional y el estudio del medioevo, ideales claramente románticos, Bécquer dice que "para ir a buscar los tipos originales, las costumbres primitivas y

<sup>7</sup> Cf. DÍAZ, *Bécquer cit.*, p. 23, n. 16: "Muy más hermosos que la miel hiblea, / más gratos que el murmullo de la fuente, / me son, Narciso, tus hermosos versos".

<sup>8</sup> Apareció en *El tono y la nobleza*, revista de Madrid, año VIII, 1853-1854, nº 28, p.176.

<sup>9</sup> Cf. CELAYA, *op. cit.*, p. 87.

<sup>10</sup> Cf. edición de Darío Villanueva, Madrid, Castalia, 1985, p. 87.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 126; el destacado es nuestro.

los puntos verdaderamente artísticos", "es preciso salir de los caminos trillados"<sup>14</sup>; Bécquer propone algo insólito en su opinión, y la frase "salir de los caminos trillados" puede entenderse en el sentido recto aplicada a la búsqueda científica en lugares apartados, y en sentido translaticio aplicada a la elaboración del arte: de todos modos recuerda la *negata uia* (*Odas* III 2,22) que el virtuoso recorre para perdurar lejos del vulgo.

Más allá de estas alusiones a la gramática latina, a la mitología antigua o a las ideas clásicas, hay en Bécquer otros rasgos que sugieren un influjo especial de Horacio, que hasta ahora parece no haber sido suficientemente destacado en la valoración de su poética.

Hay detalles meramente coincidentes, como que ambos poetas eluden toda referencia a sus respectivas madres<sup>15</sup>, detalles que, por supuesto, no pueden sustentar un influjo estético. Otros puntos de contacto pueden ser eternos temas y motivos de la alta lírica<sup>16</sup>; para tomar sólo un ejemplo, la idea de la fugacidad del tiempo, que es tema fundamental en la obra horaciana<sup>17</sup> y que reaparece en numerosos poetas como Manrique, e incluso con ecos directos del Venusino como en Garcilaso o en Góngora, también está presente en Bécquer, no sólo en las *Rimas* como "Volverán las oscuras golondrinas" (LIII) o "Cuando volvemos las fugaces horas" (LIV), sino también en las *Leyendas* (por ej. *Las hojas secas*). Podemos también considerar universal, aunque es tentador sugerir una relación directa, el recurso a la oposición de lo que es cíclico en la naturaleza frente a lo irrepitable de la experiencia personal, como ocurre en el *Diffugere niues* IV 7 y en "Volverán las oscuras golondrinas".

Pero hay otros rasgos más concretos que parecen enlazar las poéticas de Horacio y de Bécquer y sugerir un influjo directo del artista latino.

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 143.

<sup>15</sup> Cf. por ej. CELAYA, p. 14.

<sup>16</sup> Ver por ej. T. HERRERA ZAPIÉN, "¿Vigencia o desprestigio de Horacio?", *Nova tellus* 6 (1988), pp. 149-166.

<sup>17</sup> Cf. A. FRASCHINI, "El tiempo: punto de convergencia de la temática horaciana", *Anales de filología clásica* XI (1986), pp. 63-100.

Carlos Bousoño, en un artículo sobre "Los conjuntos paralelísticos de Bécquer"<sup>18</sup>, ha señalado la elevada frecuencia con que Bécquer utiliza recursos formales, tales como la correlación, el paralelismo, la anáfora y el estribillo, variantes de un procedimiento reiterativo que hace crecer la emotividad. Es importante, para nuestros fines, tomar como ejemplo el análisis de la Rima XXVII<sup>19</sup> (ver Apéndice I).

En las siete primeras estrofas Bousoño encuentra la dualidad correlativa "despierta-dormida", que se da internamente en la primera estrofa y luego entre la segunda y la tercera, entre la cuarta y la quinta y entre la sexta y la séptima. Por otra parte, hay un paralelismo conceptual que une las estrofas 2 y 3 centradas en la risa; otro que une las estrofas 4 y 5 centradas en la mirada, y un tercero que relaciona las estrofas 6 y 7 centradas en el habla. Formalmente, las estrofas 2,4 y 6 utilizan la anáfora "despierta" y establecen el paralelismo "ríes-miras-hablas", y "al reír-y al mirar-y al hablar", "tus labios-tus ojos-tus palabras", "inquietos-húmedos-vibrantes", "me parecen-resplandecen-parecen"; además, entre la segunda y la sexta se da, en los versos finales, el paralelismo formal de predicativo ("relámpagos de grana-lluvias de perlas"), de relativa ("que serpean-que se derrama") y de circunstancial ("Sobre un cielo de nieve-en dorada copa"). Es cierto, como dice Bousoño, que la cuarta estrofa quiebra un tanto el paralelismo, pero en realidad utiliza un matiz: reemplaza el predicativo por una comparativa ("Como la onda azul"), pero mantiene la relativa ("cuya cresta el sol hiere") y el circunstancial de lugar ("en cuya cresta"); además en las tres estrofas la relativa incluye otro modificador, pero la cuarta da el matiz de utilizar un gerundio ("chispeando") en vez de un complemento ("de nieve-a torrentes"). El paralelismo formal también se da entre las estrofas 3, 5 y 7, con ciertas irregularidades, como anota Bousoño. En primer lugar, la anáfora "dormida" de 3 y 7 se traslada a final de verso en la 5; la tercera y la quinta estrofas incluyen una comparativa, pero la séptima no; la tercera y la séptima tienen una relativa ausente en la quinta, si bien las tres concluyen con estribillo. En realidad, podríamos interpretar las irregularidades, más numerosas en la estrofa 5, como paralelas a las irregularidades de la cuarta en el otro grupo, de modo tal que estas irregularidades quedan ubicadas en el centro del poema como un eje o pivote del mismo. Por otra parte, nuevamente Bousoño señala el paralelismo sintáctico, independiente del resto, que se da entre las estrofas octava y novena, donde pueden aparearse "la mano-las persianas", "he puesto-cerré", "porque no suene-porque no entre", "su latido-el resplandor", "y turbe-y despierte", "la calma solemne-te". Podríamos añadir también los circunstanciales

<sup>18</sup> Cap. V de *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 2ª ed., pp. 195-239.

<sup>19</sup> Cf. *Ibid.* pp. 234 ss.

iniciales ("Sobre el corazón-de tu balcón") y los modificadores indirectos ("de la noche-de la aurora"), de modo tal que el paralelismo es aún mayor. Una vez más, Bousoño indica que este grupo final se une a los anteriores mediante el estribillo "duerme", que aparece en las estrofas 3, 5 y 7; y si consideramos que en la primera el último verbo es equivalente a ese estribillo, se refuerza el hecho de que él pasa a ser el eslabón que da unidad formal a la composición toda.

También podríamos agregar al análisis de Bousoño que hay una clara distinción formal entre el tipo de estrofa escogido para expresar las actitudes del enamorado (estrofas 1,8 y 9) y el tipo de estrofa elegido para describir a la amada, esquema que queda así enmarcado por el otro, a modo de representación plástica de los brazos protectores del amante.

En fin, esta cuidada estructuración que da Bécquer a su poema, comprobable en mayor o menor medida en casi todas las *Rimas*, e incluso en algunas leyendas, concebidas con unidad de criterio estético frente a aquéllas<sup>20</sup>, llama de inmediato al recuerdo de las estudiadas composiciones de los clásicos, ya la estructuración numérica de las *Bucólicas*<sup>21</sup>, ya la arquitectura simétrica del episodio de Aristeo y, dentro de él, del oráculo de Proteo, en la *Geórgica* IV<sup>22</sup>, ya las

---

<sup>20</sup> Por ej. en la leyenda *Creed en Dios*, que se inicia con una invocación en cuatro párrafos-estrofa; los tres primeros contienen la estructura paralela invocación/ relativa/ condicional con relativa/ verbo núcleo; el cuarto oficia de conclusión aclaratoria, según es frecuente en las *Rimas* (cf. *infra*). El esquema se repite en la invocación que inicia la tercera parte de la leyenda. También hay paralelismo y conclusión aclaratoria en el comienzo de *La ajorca de oro*. La unidad de criterio es clara, además, por la frecuente incorporación de canciones y poemas en las leyendas (por ej. en *La promesa*, *El caudillo*, *La corza blanca*), por la recurrencia de temas y expresiones ("es el amor que pasa" *El caudillo* III 14 = *Rimas* X, recurrencia que recuerda las conexiones de Virgilio entre sus obras: la repetición de *sub tegmine fagi* al principio de las *Buc.* y al final de las *Geórg.*, *el omnia uincit amor* de B X 69 trocado en *labor omnia uicit* G I 145, las alusiones internas de las *Buc.* I 7 / V 64, II 1 / V 86, como recuerda también las conexiones entre las *Sátiras* y las *Epístolas* horacianas, que comparten personajes, fábulas, circunstancias e incluso versos y fragmentos de diálogos; ejemplo de tema es el objeto inasible en *Los ojos verdes*, *El rayo de luna* y *Rimas* XIV), como así también por el proyecto de Bécquer de unir toda su obra en el *Libro de los gorriones*, según el autógrafo hallado en 1914 por Franz Schneider (cf. *Gustavo A. Bécquer: Leben und Schaffen*. Leipzig, 1914). En realidad, esta unidad de criterio poético a pesar de las diferencias de género y de forma, es característica también de Horacio a través de los diferentes géneros cultivados por el Venusino, según demostró A.S. NOCITO en "La continuidad en la actitud poética de Horacio de las *Sátiras* a las *Odas*", *BAAL* 41 (1976), pp. 91-103.

<sup>21</sup> Cf. PAUL MAURY, "Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques", *Lettres d'humanité* 3 (1944), pp. 71-147.

<sup>22</sup> Ver el claro cuadro de E. de Saint Denis en Virgile, *Geórgiques*. Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. XXXIX.

estrictas correspondencias de la *Eneida*<sup>23</sup>, ya el esquema también numérico de alguna composición de Propercio<sup>24</sup>, ya la organización de las *Odas* de Horacio, distribuidas con equilibrio numérico en el libro III, y en el II en esquema simétrico envolvente, bipartito y a la vez alterno en la forma y pareado en los temas, similar a la estructuración alterna de la secuencia de dioses destinatarios del *Canto secular*<sup>25</sup>.

Pero más allá del hecho general de recordarnos las preocupaciones formales de los clasicistas, hay ciertos detalles que parecen relacionar específicamente a Bécquer con los modos de composición horacianos.

Para valuar esta posibilidad, conviene que nos detengamos primero en el análisis de la oda III 9 de Horacio (ver Apéndice II). Es una composición en seis estrofas de cuatro versos formadas por dísticos de glicónico y asclepiadeo menor, pero las correspondencias de paralelismo sintáctico y de progresión temática permiten distribuir tales coplas en tres grupos. Las dos primeras estrofas se ligan entre sí 1) por iniciarse con anáfora, 2) por contener una subordinada temporal que ocupa tres versos e incluye dos miembros en coordinación copulativa negativa (*nec-neque*), 3) por destinar el cuarto verso a la apódosis temporal, en la cual se reiteran el verbo y la construcción comparativa y segundo término. En el plano semántico, en ambas estrofas se alude a un pasado feliz de la relación amorosa, pero esa felicidad se ve enturbiada por la aparición de los nuevos amantes, por la idea de relegamiento y reemplazo. Además, el primer miembro de las proposiciones temporales se refiere a la relación TU-YO, mientras que el segundo a la persona 'intrusa'. Hay también un paralelismo de contraste entre la referencia al rey de los persas y la mención de la romana Ilia, personaje que por la construcción paralelística pasa a tener el mismo rango de aquél, aunque se destaca en ella la solemne virtud latina (*clarior*) frente al goce ligero del oriental (*beatior*).

El segundo grupo de esta oda está constituido equilibradamente por las dos estrofas que siguen. Ambas se conectan también por un paralelismo formal: 1) anáfora de *me*; 2) núcleo oracional de dos versos más subordinada relativa de un verso que genera la condición final; 3) reiteración del giro *pro* más relativo, del infinitivo *mori* y de la frase *si parcent [...] fata superstiti*. En el plano del contenido ambas estrofas se centran en el presente de la relación ya quebrada y de la nueva

<sup>23</sup> Cf. BROOKS OTIS, *Virgil; a study in civilized poetry*. Oxford, 1963.

<sup>24</sup> Por ej. el *carmen* II 12; cf. J.P. BOUCHER, *Etudes sur Propertius*. Paris, Boccard, 1965, cap. X, parte III.

<sup>25</sup> Cf. JACQUES PERRET, *Horace*. Paris, Hatier, 1959, caps. III y V.

pasión sustituta; sólo aparecen "yo" y 'el otro', nunca 'tú'; el *nunc* del v. 9 sirve de transición entre el primer bloque y éste, en cuyos núcleos oracionales se menciona nominalmente a los nuevos amantes y sus características destacables (es notorio, señalemos de paso, que a la mujer personaje de este poema le interesa la fama, la posición social, como se desprende de su propio elogio *multi Lydia nominis*, de la elección del ejemplo de Ilia y del adjetivo *clarior* y del hecho de poner en relieve la estirpe de su actual pareja), pero el paralelismo vuelve a ser contrastante entre la oriental Cloe de rasgos mundanos y el latino Calais, a pesar de su nombre convencional y de su terruño de la Magna Grecia que recuerda el *cognomen* de Gayo Octavio.

El tercer grupo está conformado por las estrofas finales que matizan el juego paralelístico; ya no hay aquí contraposición de dos realidades, yuxtaposición de dos monólogos de contrincantes más que de dialogantes, sino un comienzo de acercamiento: él hace una pregunta y ella se digna responderla. Hay sin embargo un paralelismo formal: la oposición *Chloe-Lydiae* (vv. 19-20) se corresponde con la oposición *ille-tu* del v. 22; la reiteración del subordinante *si* (vv. 17 y 19) tiene su eco en la repetición del circunstancial *tecum* (v. 24). Por otra parte, hay un nexo semántico entre estas dos estrofas, el referirse ambas a una hipótesis de futuro. Es decir que la composición toda se ve unida por la progresión en el plano temporal y por la organización en tres grupos de dos estrofas cada uno. De ellos, los dos primeros constituyen una entidad particular, porque responden a la estructuración característica del canto amebico: oposición de dos contrincantes, utilización de un mismo esquema métrico y de una misma temática, intento de superación (la romana Ilia frente al rey persa, el soportar dos veces la muerte frente al simple no temerle), repetición de estructuras y vocablos aplicados a ideas diferentes. Ante esta entidad fundada en el esquema de alternancias, el grupo final constituye algo diverso: ya no hay alternancia sino secuencia, el paralelismo se relaja aunque no desaparece, el tono se atempera y el contenido apunta a una propuesta positiva, ya no a una lucha inútil. Por lo tanto, el grupo final actúa como cierre y destaca este hecho con una diferenciación formal.

Es cierto que esta cuidada construcción paralelística se encuentra profundizada y acumulada en esta oda de manera casi única para el total de la obra horaciana<sup>26</sup>, pero también es cierto que el tema de este *carmen*, entre los muy diversos temas tratados por Horacio, ha de haber tocado particularmente la sensibilidad de Bécquer, dada su propia vida sentimental.

<sup>26</sup> Paralelismos y correspondencias hay en otras composiciones, por ej. en I 34, correlación conceptual antitética de *ima-summis*, *attenuat-insignem*, *promens-obscura*; en I 9 21-22 se disponen en paralelismo sintáctico *latentis/puellae*, *proditor/risus*, *intumo/angulo*.

Por otra parte, debemos considerar la posible relación entre un rasgo casi permanente en la lírica del Venusino, el recurso estructural de establecer un cierre escindido o diferenciado del conjunto del poema, y su uso por parte de Bécquer. J. Schrijvers<sup>27</sup>, avanzando más allá del estudio de R. Jakobson<sup>28</sup> sobre los paralelismos de oposición y de gradación como principios del artificio poético, estudia particularmente los finales de las composiciones y encuentra respecto de ellos medios estructurales (estructura lógica, temporal, espacial o cíclica) y medios no estructurales (fórmulas de cierre, *sphragis* o sello personal, connotación de fin, resumen temporal, afirmación categórica, connotación de universalidad y abstracción). En el caso de la oda III 9 hallamos una estructuración de progresión temporal que culmina en el futuro posible, pero como este futuro no es 'real' sino mera posibilidad intangible frente al pasado y al presente, y como conlleva un cambio de actitud de los personajes, la expresión relativa a ese futuro se acompaña con un cambio formal que diferencia este final del cuerpo del poema.

También en Bécquer encontramos frecuentemente finales que quiebran la secuencia del poema. En la rima II, por ej., si bien mantiene el esquema métrico y los paralelismos formales, la quinta estrofa resume las metáforas precedentes con intención explicativa; algo similar ocurre en la rima X, donde el v. final "¡Es el amor que pasa!" explica los fenómenos percibidos por el poeta: su estructura es semejante a la de la oda I 11, también monóstica, donde el *carpe diem quam minimum credula postero* expresa sentenciosamente la conclusión que se desprende de las observaciones previas<sup>29</sup>.

Estas semejanzas entre los modos de composición de Horacio y de Bécquer parecen sugerir, sumadas a los datos biográficos, un influjo decisivo del poeta latino sobre el español. Más adelante señalaremos otras. Pero es necesario a esta altura de la exposición afrontar el llamado "ambiente prebecqueriano", es decir, esa corriente lírica que desde 1850 expresa una poesía recogida e intimista, que acentúa la experiencia subjetiva como tema de las composiciones, que desdeña la oratoria y prefiere la expresión sencilla, densa y matizada. Los primeros representantes, Vicente Sáinz Pardo, José Ma. de Larrea, Antonio de Trueba, Vicente Barrantes, José Selgas, introducen la vena popular y aclimatan a España la poesía germánica,

---

<sup>27</sup> "Comment terminer une ode? Etude sur les façons différentes dont Horace termine ses courts poèmes", *Mnemosyne* 26/2 (1973), pp. 140-159.

<sup>28</sup> "Closing statement: linguistics and poetics", en TH. SEBEOK ed, *Style in language*. Cambridge, 1968<sup>2</sup>, pp. 350-377.

<sup>29</sup> BOUSOÑO, art. cit. pp. 227-228, se refiere al carácter explicativo de los finales poéticos en Bécquer.

renovación acentuada por la traducción que de Heine hace Eulogio Sanz y por la obra de G. Matta, G. Blest Gana, Ventura Ruiz Aguilera<sup>30</sup>. Pero son Augusto Ferrán y Angel Dacarrete quienes más se acercan a Bécquer por enriquecer la poesía culta con el tono de la popular, por darle un timbre delicado, vago, envolvente, y por acentuar "el valor confesional e íntimo del poema"<sup>31</sup>. Sin embargo, tanto la crítica como la fama, reconocen que es Bécquer quien hizo madurar esta corriente<sup>32</sup> agregándole "superior intensidad y una técnica más depurada"<sup>33</sup>, aunque también Selgas, Sanz, Dacarrete o Blest Gana recurran al paralelismo.

Esta corriente poética nos sugiere dos reflexiones:

- 1) Ella representa una transición, una reacción post-romántica que retorna a la forma para contrarrestar el desorden y el desequilibrio de la espontaneidad romántica, reacción comparable a la del post-impresionismo pictórico, que vuelve a acentuar la línea formal demasiado desdibujada por el colorido impresionista, pero sin rechazar su principio estético.
- 2) La mayor perfección de la poesía becqueriana, su depurada composición, la preocupación de Bécquer por la forma que lo llevó a exponer su propia teoría literaria, pueden ser el resultado de la particular seducción que sobre él ejerció Horacio desde la adolescencia, antes de que conociera a los poetas que conforman el "ambiente prebecqueriano" y de que recibiera el influjo directo de la poesía germánica. Es decir, Horacio sería el inspirador de este marcado clasicismo que distingue a Bécquer del resto de sus coetáneos.

¿Cuáles son concretamente los rasgos de clasicismo que podemos hacer remontar, para el caso de Bécquer, hasta Horacio? En primer lugar podríamos recoger sus ideas poéticas, ya bien estudiadas<sup>34</sup>, y que se hallan dispersas, como en

---

<sup>30</sup> Cabe señalar que también se afirmó que nada hay en Bécquer de lo alemán de Heine, sino que el estilo de Bécquer es el que influyó en los traductores de Heine. Cf. MANFRED SCHÖNFELD, "Sobre la imitación de la poesía heiniana en España: Gustavo Adolfo Bécquer y sus epígonos", *Estudios germánicos* 10 (1953), pp. 144-158.

<sup>31</sup> J.P. DÍAZ, *Bécquer cit.*, p. 217; cf. también su "Introducción" cit., pp. LIX ss.

<sup>32</sup> DÍAZ, "Introducción" cit., p. LIX.

<sup>33</sup> BOUSOÑO, p. 216.

<sup>34</sup> Cf. por ej. JORGE GUILLÉN, "La poética de Bécquer", *Revista hispánica moderna* VIII (1942), pp. 1-42; S. SERRANO PONCELA, "Poética de Bécquer", *Anales de la Universidad de Sto. Domingo* 39-40 (1946), pp. 138-161; J.M. DEL REY, "Bécquer o la poesía", *Ensayos sobre poesía*. Montevideo, Instituto uruguayo de cultura hispánica, 1956, pp. 11-86; J.A. TAMAYO, "Contribución al estudio de la estilística de G.A. Bécquer", *Revista de filología española* 52 (1969), pp. 15-51; R. DE BALBÍN, *Poética becqueriana*. Madrid, Prensa españo-

Horacio, a lo largo de la obra becqueriana; cronológicamente, en las *Cartas literarias a una mujer* (1860), en el "Prólogo" a *La soledad* de Augusto Ferrán (1861), en la "Introducción sinfónica" al *Libro de los gorriones* (1868) y, además, en diversas rimas.

Es esperable que un poeta lírico diga que "la poesía es el sentimiento", "una cualidad puramente del espíritu". Pero no se adecua a la espontaneidad de la estética romántica que Bécquer afirme que la poesía "vive con la vida incorpórea de la idea y, para revelarla, necesita darle una forma", ni más aún, que diga "puedo asegurarte que cuando siento no escribo". Bécquer guarda las impresiones en el cerebro, las evoca desde "la memoria viva" de lo que ha sentido y entonces, cuando ya no siente "con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos", sino que cuando siente "de una manera que puede llamarse artificial", entonces escribe. ¡Qué lejos de la espontaneidad romántica está el declarar: "¡El orden! ¡Lo detesto, y, sin embargo, es tan preciso para todo!", o el decir que la poesía es "esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible!"<sup>35</sup> Esta es la tensión que lo hacía vacilar entre Horacio y Zorrilla, entre el arrebató del sentimiento y de la necesidad de expresarlo y el ideal de hacerlo con la mayor perfección posible: la *μνημοσύνη* aparece como fuente de la creación poética, y la forma, el orden, la contención cerebral, su único camino de expresión. ¿No nos lleva esto al *lucidus ordo* que Horacio presenta como necesario (cf. *Epíst.* II 3,41)?

En el "Prólogo" a *La soledad* Bécquer realiza la famosa descripción de los dos tipos de poesía y exalta aquella "natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con una palabra que huye, desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre", que "carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona", que es "centella inflamada que brota del choque del sentimiento y la pasión". Esta es para Bécquer la poesía popular. Si unimos estos conceptos con los anteriores, vemos una nueva tensión, una atracción por la sencillez popular que en el poeta se transforma en un tono simple, un verso blanco, unos recursos que se intrincan con una elaborada composición culta, como los recursos épicos que Apolonio y Virgilio integran a su cuidada labor de literatos eruditos.

---

la, 1969; F. LÓPEZ ESTRADA, *Poética para un poeta. Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*. Madrid, Gredos, 1972; A. BERENGUER CARISOMO, *La prosa de Bécquer*. Sevilla, Universidad, 1974; G. BERTINI, "La poética de G.A. Bécquer", *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, III pp. 73-90.

<sup>35</sup> Citas entresacadas de las *Cartas literarias a una mujer*, carta I.

En la "Introducción sinfónica", el connotativo término 'cerebro' aparece al principio y al final, enmarcando con una imagen racional sus reflexiones sobre la inspiración y la creación poética: "Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo (..) mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma (...) Pero ¡ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos!". "Cerebro", "cabeza", "forma", vocablos claves, como la experiencia de que el lenguaje es insuficiente<sup>36</sup> para dar forma a la idea. También es clave el término "decentes"<sup>37</sup>: sólo el arte, que para Bécquer es una puesta en orden de la fantasía por medio de la razón, al verter esa fantasía en palabras, hace a ésta 'decente': ¿no hay allí un eco del *decus* horaciano (*locum decentem*, *Epíst.* II 3,92), el principio clásico de que sólo la unidad intencional, forjada por la razón, es la que hace artísticamente "decorosa" una creación? Y dice Bécquer: "Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume". ¿No está en esa imagen del cincelado, del trabajo delicado, paciente y precioso, el concepto del *labor limae* de Horacio (*Pisones* 291, cf. *Sát.* I 10,65)? Cuando Bécquer, recurriendo a reminiscencias bíblicas, dice a sus pensamientos: "Queidad, pues, consignados aquí, como la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa, como los átomos dispersos de un mundo en embrión que aventaja por el aire la muerte, antes que su creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras", ¿no está distinguiendo el mundo nebuloso y sombrío del sentimiento inspirador frente al mundo diáfano y claro de la expresión racional?; ¿no está remitiendo, para tomar la antigua imagen, a una negación del poeta bebedor de vino, que escribe espontáneamente en medio del furor de la inspiración, para afirmar en cambio la necesidad de un poeta bebedor de agua (cf. *Epíst.* I 19,1-11), que clarifique racionalmente sus sensaciones y sentimientos para darles una forma inteligible y perfecta? A Bécquer debe regirlo,

---

<sup>36</sup> Sobre este aspecto cf. JORGE GUILLÉN, "Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado", en *Lenguaje y poesía*. Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 143-182. BERENGUER CARISOMO, *op. cit.*, p. 90 señala a propósito de las afirmaciones de Bécquer sobre la insuficiencia del lenguaje en las *Cartas literarias*: "Ningún romántico se hubiese atrevido a suscribir estas afirmaciones, porque si a alguna deidad rindieron culto fue a la *palabra*, la palabra-verbo, según Víctor Hugo [...] Bécquer es el único que se adelanta en setenta años al dolor del postmodernismo".

<sup>37</sup> En la edición de *Obras completas*. Buenos Aires, Anaconda, 1958, p. 9, se sustituye "decentes" por "después".

según sus palabras, "el sentido común, que es la barrera de los sueños", una contención mental y formal que impida que las huellas de sus impresiones sean un mero y contradictorio "tesoro de oropeles": sólo la forma perfecta, la forma pulida, la forma guiada por la razón y no por la espontaneidad del sentimiento, la forma resultante de un equilibrio impuesto por la razón a la inspiración, es la que transforma ese oropel en un tesoro de verdadero oro precioso. Para Bécquer, como para Horacio, es un esfuerzo el afrontar la *scribendi laborem*, / *scribendi recte* (*Sát. I 4,12-13*); y el hecho de que las "creaciones sin número" que se agolpan a la inspiración de Bécquer queden limitadas sólo a las plasmadas en palabras pulidas, coincide con la preferencia de Horacio, que antepone la calidad de los versos a su cantidad (*ib. v.13*).

En la rima I reaparece la idea de la insuficiencia del "mezquino idioma" y de la imposibilidad de una expresión certera; en la III Bécquer contrapone el "caballo volador" y desbocado de la inspiración, a la "rienda de oro" que rige al "volador corcel", "que el caos / ordena en el cerebro" y que es "cincel que el bloque muere / la estatua modelando, / y la belleza plástica / añade al ideal": tal rienda, orden y cincel es la razón, tan necesaria como la inspiración. Y cuando la duodécima estrofa identifica la razón con la "Inteligente mano / que en un collar de perlas / consigue las indóciles / palabras reunir", ¿no hay en este "inteligente reunir" de palabras insuficientes un eco de la *callida (...) iunctura* (*Epíst. II 3,47-48*) que permite otorgar a las palabras un valor etimológicamente 'poético', es decir, hacer más rico y significativo un lenguaje insuficiente para la poesía?

Si bien los testimonios de Ramón Rodríguez Correa y de Francisco de Laiglesia afirman que Bécquer escribió todo "al volar de la pluma", y que *Las hojas secas* fueron compuestas en una noche porque "la mano no ha hecho más que trazar lo que ya estaba en mi imaginación escrito"<sup>38</sup>, parece que no puede aplicarse tal carácter a toda la producción becqueriana, si es que tal declaración no fue un simple acto de alarde. El mismo Rodríguez Correa advierte que publica el texto tal como lo encontró, pero que "no pensaba él [Bécquer] publicarlo sin corregirlo antes cuidadosamente, porque lo había escrito de prisa y como para que no se le olvidasen asuntos e ideas que no le parecían malos". Villanueva no da mucho crédito a esta supuesta abstención del editor, pero de todos modos la elaborada composición de las *Rimas* e incluso de algunas *Leyendas*, y, además, la conservación de algunas rimas en versión anterior a la del manuscrito final o corregidas en éste por el autor, que permiten comprobar la búsqueda de mayor formalismo, parecen demostrar

<sup>38</sup> Citados por VILLANUEVA, "Introducción" a la edición cit., pp. 77-78.

que la preocupación por el pulido, por el *labor limae* era preferida por el autor a los apuros con que en alguna ocasión pudo necesitar componer<sup>39</sup>. Su oscilar entre Zorrilla y Horacio es el vacilar entre el impulso inspirador que puja por expresarse y genera versos con la fluidez de Zorrilla (además de su romántico apego a las "leyendas y tradiciones"), y el anhelo de perfección para el que Horacio le resultó un modelo. Y recordemos que el mismo Horacio tuvo como modelo y admiró a Lucilio, pero le censuró la ligereza con que componía y el escaso pulimiento que daba a sus versos (cf. *Sát.* I 4,8-13; I 10,1 ss, 56 ss.).

Los poemas de Bécquer se conocen con el nombre de *Rimas*, si bien sea éste tal vez el título menos adecuado para caracterizar estas coplas donde es neto el predominio del verso blanco o de la asonancia. Seguramente en este rasgo influye la poesía popular que Bécquer y sus coetáneos quieren incorporar a la poesía culta, pero también puede influir el verso latino donde es el ritmo el componente esencial y la rima no existe o es mera 'casualidad'.

Por otra parte, la poesía de Bécquer utiliza muy diversos esquemas métricos y estróficos, desde composiciones regulares como la rima V, con coplas de cuatro versos heptasílabos, hasta poemas en los que se combinan diversos tipos de estrofas, como en el XII o el XXVII, pasando por otros cuyas coplas alternan versos de diferente medida, posibilidad que parece ser la más frecuente<sup>40</sup>. Estas variantes, como asimismo la disposición espacial de los versos, recuerda inevitablemente la gran novedad que Horacio aportó a la lírica latina, adoptando esquemas *κατὰ στύχον* como en la oda I 11, estrofas sáficas, alcaicas (no empleadas durante cinco siglos), asclepiadeas, dísticos<sup>41</sup> en múltiples posibilidades combinatorias, los cuales, si bien suponen una secuencia rígida de sílabas largas y breves, otorgan al conjunto una sensación de flexibilidad que el hexámetro, el dístico elegíaco y los esquemas catulianos no ofrecen<sup>42</sup>, sensación que coincide con la que alcanza la poesía becqueriana.

---

<sup>39</sup> BERENGUER CARISOMO, *op. cit.*, pp. 4-5, compara a Bécquer con Larra y afirma: "La prosa de Larra es ímpetu que viene desde el fondo, inexorablemente; la de Bécquer, deleite *cuidadoso* de una mano acariciadora y sensible" (el subrayado es nuestro).

<sup>40</sup> Cf. R. DE BALBÍN LUCAS, "Una estrofa hemerométrica en G.A.B.", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* VII, Madrid, 1957, pp. 129-134.

<sup>41</sup> J. PERRET, *op. cit.* cap. III, opina que los dísticos no sedujeron a Horacio y que deben verse como componentes de estrofas de cuatro versos.

<sup>42</sup> Frente al uso preponderante del hendecasilabo (escribo hendecasilabo por criterio etimológico) falecio y el coliambo, Catulo nunca utilizó la estrofa alcaica, sólo dos veces la sáfica (*carmina* 11 y 51) y dio esquema estrófico al himno nupcial del *carmen* 61.

Puede añadirse a esto el recurrente hipérbaton, escaso en la poesía popular romance pero intrínseco a la relativa libertad sintáctica latina; versos como "Volverán las oscuras golondrinas / de tu balcón los nidos a colgar" (LIII 1-2)<sup>43</sup>, o "De tu balcón las persianas / cerré ya" (XXVII 36-37), o "tus labios ilumina / de una sonrisa el reflejo" (XXV 15-16) o "Del salón en el ángulo oscuro" (VII 1), distan bastante de la habitual organización de la frase e imponen un reordenamiento mental similar al reordenamiento que exigen los textos clásicos antiguos, sus émulos barrocos y, en general, los que en mayor o menor grado son clasicistas en cuanto retornan a los recursos de los poetas grecolatinos.

Incluso otros rasgos de la lírica becqueriana se conectan con los horacianos. La alocución a un oyente o a un personaje, que en la lírica previa a Horacio era esporádica frente a la expresión del propio sentir, pero que en él es permanente, reaparece también permanentemente en Bécquer, en quien la relación tú-yo es una constante del fluir lírico<sup>44</sup>.

Si pasamos a la prosa, es notorio en qué gran medida Bécquer la acercó a los efectos de la poesía, sobre todo en el caso de las *Leyendas*<sup>45</sup>, pero la prosa periodística "tiene a Larra como modelo"<sup>46</sup>, y sabemos que Larra presenta un costumbrismo muy similar al que observa Horacio en sus *Sátiras*, quien lo marcó hasta el punto de ser su inspirador para el artículo "La nochebuena de 1836", basado sobre la sátira II 7. No extrañaría, pues, que fuera Horacio el autor que subyace en esa prosa becqueriana, como asimismo en sus *Cartas*. En éstas, Bécquer pudo continuar una larga tradición literaria<sup>47</sup>, pero llama la atención no sólo que haya dado estructura epistolar a *Desde mi celda*, es decir, a escritos que en realidad eran artículos periodísticos, sino también que haya destinado tal esquema para su más sistemática exposición de su poética, las *Cartas literarias a una mujer*; pues en ellas Bécquer asienta su teoría literaria, así como Horacio lo hace en las epístolas del libro II

<sup>43</sup> Cf. OLDRIK BELIC, "Volverán las oscuras golondrinas...", en F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 1982, vol. V, pp. 301-307. Es, sin embargo, mucho más marcado el hipérbaton en su soneto ya citado "Homero cante..."

<sup>44</sup> Véanse las rimas XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, LXXX, LXXXIII, LXXXIV, LXXXVIII, etc.

<sup>45</sup> Cf. LUIS CERNUDA, "Bécquer y el poema en prosa español" (1959), en *Poesía y literatura I y II*. Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 257-266.

<sup>46</sup> RUBÉN BENÍTEZ, *Bécquer tradicionalista*. Madrid, Gredos, 1971, p. 48.

<sup>47</sup> Para mencionar unos ejemplos, las *Epístolas* de LOPE, la anónima *Epístola moral a Fabio*, las epistolares *Eglogas* de VILLEGAS, etc.

dedicadas a Augusto, a Floro y a los Pisonés, si bien en ambos poetas, como ya dijimos, las ideas sobre el tema pueden rastrearse en toda la obra.

Horacio prefirió siempre ser valorado por una minoría que captara la perfección formal y la cumbre lírica de su poesía; sin embargo, los temas, los motivos, la flexibilidad rítmica, las *reprises* regulares del esquema estrófico, acercan su obra a la creación popular, como el ambiente frívolo de las *nugae* catulianas escondía ya virtuosismo e ingenio de artista. Tal relación es la que existe en la poesía becqueriana, que incorpora el tono ligero, la asonancia, la soltura métrica propias de la poesía popular, pero insertándolos en una forma pensada, pulida, en búsqueda de un ensamblaje sutilmente armónico logrado tras "largas noches de poético insomnio" (*El rayo de luna* I) y mientras vive el poeta "paseando por entre la indiferente multitud esta silenciosa tempestad de mi cabeza" ("Introducción sinfónica")<sup>48</sup>. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿qué vino primero en Bécquer, la tendencia romántica hacia lo popular, profundizada en los hispanos por influjo de Heine y de los cantares germanos, o vino primero el ejemplo de Horacio? Probablemente la educación literaria de Bécquer se sumó al "ambiente prebecqueriano" que era la línea estética de su tiempo, y muy probablemente fue esa educación la que dio lugar a que fuese Bécquer la expresión sublime de su corriente poética.

Otro nexo entre Horacio y Bécquer, una tendencia común que seguramente influyó en la seducción que la poesía horaciana ejerció sobre el español, ha sido la atracción por la pintura. La plástica aparece frecuentemente en la obra de Horacio y, de hecho, ha relacionado concretamente el Venusino la labor del poeta con la del pintor: recordemos tan sólo el comienzo de su *Ars poetica* y su célebre frase *ut pictura poesis* (v. 361). Claro está que esta comparación era ya tradicional, al menos desde la *Poética* de Aristóteles (1447a, 1448a, 1454a, 1460b); es cierto que otros poetas latinos, como Propertio, tienen una especial "sensibilidad de temperamento visual"<sup>49</sup>, y también que esa tradición puede llegar hasta Winckelmann y el Lao-

<sup>48</sup> Respecto de lo popular, señala Berenguer, *op. cit.*: "Es aristocrático el ademán, el gesto, la voz; es popular el nervio que mueve aquel ademán, que condiciona aquel gesto, que da color a aquella voz" (p. 104); "ese aire sutil de la estrofa becqueriana (...) no hace sino condensar, como en aristocrática esencia, lo que sube en vaharada caliente de la emoción popular de coplas y fandangos" (p. 105); "del pueblo creador insuperable, espontáneo y colectivo", teoría del romanticismo germánico, no participa Bécquer; "es sí la verdadera noción española del pueblo *inspirador*, plancton inmenso y eterno de alimento estético, que se asimila, se purifica se hace en la *creación individual* del artista. Tierra ineludible de toda belleza que sólo aguarda para florecer la mano hábil y generosa que sepa cultivarla. Aristocracia del talento que sólo podrá serlo si sabe escuchar el latido de los más hondos sentimientos populares" (p. 110).

<sup>49</sup> Cf. BOUCHER, *op. cit.* cap. II.

coonte de Lessing<sup>50</sup>, pero es significativo que Bécquer, pariente de pintores y él mismo estudioso de la plástica, haya tenido en puesto tan relevante de su formación estética a Horacio, con quien también esta inclinación lo unía.

En fin, más allá de todo sentimiento como base fundamental de la inspiración, más allá de toda ensoñación y de todo recuerdo que comienza a reelaborar la sensación, la poética de Bécquer es clasicista en cuanto señala el esencial valor del esfuerzo racional, ordenador, necesario para el logro de algo 'poético', de una creación perfecta. Tanto los amigos de Horacio como los de Bécquer escribieron sobre temas similares e incluso con recursos similares, pero ninguno tuvo el 'toque' especial que hizo egregios a Horacio y a Bécquer. En este 'toque', la preocupación formal (equilibrio, armonía, correlación léxica, paralelismos sintácticos, ritmo flexible pero estudiado, medida de ornamentación) tiene un gran peso, y eso es lo clasicista. Había en Bécquer un contenerse opuesto, *mutatis mutandis*, al espíritu espontáneo de un Mariano Moreno, que 'en caliente' redacta el decreto de supresión de honores; esa contención es la misma de Horacio: el poner en orden, el repensar, el pulir para lograr la perfección formal apolínea representada en las siete cuerdas de la lira, símbolo de que el arte clásico supone el dominio del espíritu sobre los sentidos.

Porque esa contención clásica no significa falta de sentimiento. Todos los 'clásicos' latinos tienen rasgos 'románticos': el interés de Virgilio por la naturaleza, la participación de ésta o de las cosas en el dolor humano, como aparece en la *Buc.* V 24 ss. o en los *Tristes* ovidianos I 4,9-10, la falta de ligazón lógica de las ideas en Propertio, la actitud contestataria, libre, humanitaria, sensual y contradictoria de los elegíacos, el nacionalismo de la *Eneida*, de las *Odas cívicas*, del libro IV de las *Elegías* propercianas, nacionalismo tan asimilable al de la pintura clasicista de Jacques Louis David; la sensibilidad de Propertio ante la muerte, ante el amor y la patria, con un apasionamiento que la acerca mucho al que consideramos 'romántico', y sin embargo su arte alusivamente erudito, conciso, sobrio y de estudiadas estructuras lo hace un 'clasicista'. Horacio mismo es un arrebatado y habla mucho de sí mismo, pero el distanciamiento que crea respecto de su experiencia subjetiva y la elaboración de esa experiencia hacia lo simbólico suponen la imposición del campo racional. De la misma manera en Bécquer tenemos misterio, fantasía, seres fabulosos, evocación del mundo de ultratumba, tradiciones legendarias, sueños, simbolismos, motivos que hacen a la superficie de lo romántico (la media noche, las campanas, la bruma, el crepúsculo, los rumores, ecos y crujidos), pero todo esto

---

<sup>50</sup> Cf. VILLANUEVA, "Introducción" cit. nota 59 bis.

funciona a través del tamiz de la contención racional y formal del sentimiento. Si recordamos que Bécquer estudió latín para leer no sólo a Horacio sino "a los poetas del Lacio" y que se dedicó a frecuentar la literatura clásica y "las obras didácticas de arte" –son palabras de Nombela–, resulta muy verosímil que los antiguos artistas, en particular Horacio, hayan influido en él, incluso la preceptiva horaciana del clasicismo.

Todo hombre clásico, bajo su formalismo, su pulido equilibrio, armonía, 'cerebralismo' y sobriedad, puede esconder un espíritu apasionado, vehemente y atormentado pero dominador de esas pasiones mediante la razón, al menos en el plano del arte; así, por ej., Mozart, si hemos de dar fe a las investigaciones de Wolfgang Hildesheimer. En un romántico 'puro', esas pasiones no tienen límite y el desborde se trasluce en el 'descuido' formal de su arte. Bécquer, pues, es un post-romántico<sup>51</sup>, su renovación poética retorna al formalismo horaciano a través de la estética romántica, así como la renovación poética horaciana retornó a la forma de los antiguos griegos a través de la estética alejandrina. Tal vez ningún poeta, por arrebatado y apasionado que sea, pueda escribir en el momento mismo de la emoción, sino que debe reelaborarla para volcarla en palabras; quizás sería ingenuo pensar que los poetas románticos escriben al volar de la pluma, tal y como brota el verso de su inspiración; por espontáneo que sea su temperamento, siempre hay una elaboración del lenguaje expresivo. Pero, ¿todos los poetas son conscientes de ello? Más aún, ¿todos aplican sobre esa reelaboración una tarea de pulido racional y reflexionan sobre su necesidad, incluso los puramente románticos?

Si tomamos aisladamente cada una de estas observaciones, posiblemente no sean convincentes. Si en cambio las tomamos en su conjunto, resultan muy sugerentes respecto de una directa relación Horacio–Bécquer. Si no tuviéramos las declaraciones de Bécquer sobre sus ideas poéticas y no contáramos con los testimonios acerca de su conocimiento y admiración por Horacio, podríamos pensar que las semejanzas se deben a razones casuales o indirectas<sup>52</sup>, más aún teniendo en cuenta que otros poetas de su tiempo, como Wordsworth, expresaron similares

---

<sup>51</sup> Cf. R.NAVAS RUIZ – J.M. DÍEZ TABOADA, "Poesía romántica y post-romántica", en F.RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. V cit., pp. 254–263.

<sup>52</sup> M.R. LIDA, *La tradición clásica en España* cit., p. 352, dice que respecto de "ciertos eficaces esquemas y disposiciones que se hallan en los buenos prosistas de Occidente, tan absurdo es atribuir su invención a los griegos como atribuirles la invención de la misma prosa o del lenguaje en sí (...). No es que tales recursos se hayan 'inventado' en Judea o en ninguna otra tierra: los inventó el primer hombre que gozó de lenguaje articulado y que, a la manera de Monsieur Jourdain, hizo anáforas y antítesis sin saberles el nombre".

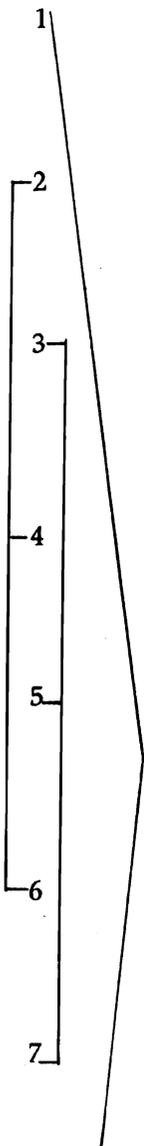
ideas clasicistas<sup>53</sup>, y que cada época adopta a su modo y a su gusto a 'los clásicos'<sup>54</sup>; pero creemos que las observaciones reunidas aquí, conectadas con lo señalado por los amigos de Bécquer sobre sus tendencias y educación literarias, demuestran que el influjo de Horacio en el sevillano no se limita a "imágenes, alusiones y ornato" como decía Campillo, sino que el poeta venusino marcó una impronta fundamental para definir en el romántico Bécquer sus rasgos clasicistas.

---

<sup>53</sup> A propósito de esto, cf. PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1947, p. 220: "Hoy día miramos la creación poética como una operación total, inclusive de todas las potencias psíquicas del individuo; el poeta se pone en su poema con todo lo que lleva dentro de sí y al entrarse en las galerías por donde busca el poema no se deja fuera ninguna capacidad de su alma. Cuando Wordsworth, en el prefacio a la segunda edición de las *Lyrical Ballads*, da su célebre definición de la poesía como 'el rebosar espontáneo de intensos sentimientos', tiene que corregir en seguida este exclusivismo emocional, afirmando que esos influjos de sentimiento han de ir modificados y dirigidos por nuestras ideas. Y afirmaciones como la de F.C. Prescott en su *Poetry and myth*, de que la esencia de la poesía la constituyen 'pensamientos-sentimientos' ('a thought-feeling') son precarias tentativas de demostrar lo que no necesita demostración; esa entereza con que el ser humano se emplea en el poema. El juego de las diversas facultades psíquicas, su intervención proporcional en la elaboración del poema es misteriosamente variable, pero ninguna puede quedar ausente o inhibida en el empeño conjunto del alma". Hay que destacar que cuando esa dirección de ideas tiene un grado muy elevado frente a la espontaneidad del sentimiento, nos hallamos ante una contención clasicista. Ideas similares acerca de la necesidad de contención expresaron Federico Schlegel y Novalis, quienes pretendieron también la unión del sentimiento romántico con los ideales griegos clásicos.

<sup>54</sup> Por ej. el Brocense y Villegas imitan la métrica horaciana. M.R. LIDA nos dice (*La tradición* cit., p. 390): "Independientemente de su valor poético, Horacio era modelo más adecuado que Píndaro para la Europa renaciente, como lo vino a abonar Ronsard mismo: así lo prueban las logradadas odas horacianas de fray Luis comparadas con las fracasadas odas pindáricas de Ronsard. Por añadidura, al aplicarse a modelos adecuados, los horacianos españoles llevaron a tal perfección la oda que, aun sin imitar directamente a Horacio, un poeta como San Juan de la Cruz pudo escribir poesías que representan la más exquisita fusión de la oda renacentista, llena de resonancias clásicas, con el denso lirismo de la Biblia y, en particular, del *Cantar de los Cantares*". Podríamos decir que Bécquer recrea, reelabora o adapta aquella métrica horaciana.

APENDICE I  
RIMA XXVII



1 Despierta, tiemblo al mirarte;  
dormida, me atrevo a verte;  
por eso, alma de mi alma,  
yo velo mientras tú duermes.

2 Despierta ríes, y al reír, tus labios  
inquietos me parecen  
relámpagos de grana que serpean  
sobre un cielo de nieve

3 Dormida, los extremos de tu boca  
pliega sonrisa leve,  
suave como el rastro luminoso  
que deja un sol que muere...  
¡Duerme!

4 Despierta, miras, y al mirar, tus ojos  
húmedos resplandecen  
como la onda azul, en cuya cresta  
chispeando el sol hiere.

5 Al través de tus párpados, dormida,  
tranquilo fulgor viertes,  
cua derrama de luz templado rayo  
lámpara transparente...  
¡Duerme!

6 Despierta, hablas, y al hablar, vibrantes,  
tus palabras parecen  
lluvias de perlas que en dorada copa,  
se derrama a torrentes

7 Dormida, en el murmullo de tu aliento  
acompañado y tenue  
escucho yo un poema, que mi alma

enamorada entiende...

¡Duerme!

Sobre el corazón la mano  
he puesto, porque no suene  
su latido, y de la noche  
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas  
cerré ya, porque no entre  
el resplandor enojoso  
de la aurora y te despierte...  
¡Duerme!



APENDICE II

ODA III 9

I	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>- <u>Donec</u> gratus eram tibi nec quisquam potior bracchia candidae ceruici iuuenis dabat, Persarum <u>uigui</u> rege beator</p> </div>	
II	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>- <u>Donec</u> non alia magis arsisti neque erat Lydia post Chloen, multi Lydia nominis, Romana <u>uigui</u> clamor <u>Ilia</u>,</p> </div>	⇔
III	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>- <u>Me</u> nunc Thressa Chloe regit, dulcis docta modos et citharae sciens, <u>pro qua</u> non metuam <u>mori</u>, <u>si</u> parcent animae fata <u>superstiti</u>.</p> </div>	⇔
IV	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>- <u>Me</u> torret face mutua Thurini Calais filius Ornyti, <u>pro qua</u> bis patiar <u>mori</u>, <u>si</u> parcent puero fata <u>superstiti</u>.</p> </div>	
V	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>- Quid <u>si</u> prisca redit Venus diductosque iugo cogit aeneo, <u>si</u> flaua excutitur <u>Chloe</u> reiectaeque patet ianua <u>Lydiae</u>?</p> </div>	
VI	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 5px;"> <p>- Quamquam sidere pulchrior <u>ille</u> est, <u>tu</u> leuior cortice et inprobo iracundior Hadria, <u>tecum</u> uiuere amem, <u>tecum</u> obeam lubens.</p> </div>	

## ABSTRACT

On veut ici signaler comme possibilité que les traits classiques de Bécquer ont eu à Horace comme modèle, par dessus l'influence germanique et le "ambiente prebecqueriano". Pour en démontrer, on étudie les données historiques (témoins, documents, les manuscrits et les éditions) et aussi la poétique de Bécquer comparée à celle d'Horace, ses idées et ses procédés qui ont beaucoup d'éléments comparables à ceux d'Horace. On utilise comme exemples d' Ode III 9 et la rime XXVII, mais aussi beaucoup d'autres *loci*.